

NARRATIVA FEMENINA ESTADOUNIDENSE DEL NUEVO MILENIO

AMERICAN FEMININE NARRATIVE OF THE NEW MILLENNIUM

Cristina Elgue-Martini (celgue@unc.edu.ar)
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Como surge de su título, el objetivo de mi presentación es aportar a la caracterización de la narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio. Debo aclarar que este estudio forma parte de uno más amplio que aspira a caracterizar el “estilo de cultura” del nuevo milenio. Concentré este estudio en las novelas escritas por mujeres en el Siglo XXI que ganaron el *Pulitzer Prize*. Trabajé en base a la hipótesis de que la ficción femenina del Siglo XXI se aleja de los homenajes intertextuales paródicos posmodernos -que requerían un lector iniciado en la historia literaria y se acerca más bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista o bien de la novela del Siglo XIX, novela de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan, naturalmente, las nuevas tecnologías.

Palabras claves: ficción femenina estadounidense; nuevo milenio; estrategias narrativas

Abstract

As expressed in the title, the aim of my presentation is to contribute to characterize the American feminine narrative of the new millennium, this study being a contribution to a broader one aspiring to characterize the “style of culture” of the new millennium. To this end, I concentrated my analysis on the novels written by women in the XXIst Century that won the *Pulitzer Prize*. I worked on the hypothesis that XXIst Century feminine fiction departs from the postmodern intertextual parodic homages -which demanded the presence of a competent reader with a sound knowledge of literary history-and is more akin to the narrative strategies of modern objectivism or those of the XIXth Century novel, a novel of intrigues, with detective plots on many occasions, *bildungsromans* that in the XXIst Century incorporate the new technologies.

Key words: american feminine fiction; new millennium; narrative strategies

Como surge de su título, el objetivo de mi presentación es aportar a la caracterización de la narrativa femenina estadounidense del nuevo milenio. Debo aclarar que este estudio forma parte de uno más amplio que aspira a caracterizar el “estilo de cultura” del nuevo milenio. Al hablar de “estilo de cultura” sin duda aludo a Terry Eagleton, en cuya

definición de posmodernismo me apoyo. Como sabemos, en el Prólogo a su libro *Las ilusiones del posmodernismo*, Eagleton distingue entre “estilo de pensamiento” y “estilo de cultura”. Dice al respecto: “La palabra posmodernismo remite generalmente a una forma de la cultura contemporánea, mientras que el término posmodernidad alude a un período histórico específico” (VII)¹. Es

¹ Las citas del libro de Eagleton (1996) son traducciones propias.

claro que Eagleton se está refiriendo al período histórico marcado por la caída de los grandes relatos. El autor también aclara que

Esa manera de ver, podrían decir algunos, tiene razones materiales reales: surge de un cambio histórico en Occidente hacia una nueva forma de capitalismo, hacia el efímero, descentralizado mundo de la tecnología, el consumismo y la industria cultural, en el cual las industrias de servicios, finanzas e información triunfan sobre las manufacturas tradicionales, y las políticas clásicas de clase ceden lugar a una difusa serie de “políticas de identidad”. (VII)

Por otra parte, el posmodernismo, según Eagleton, es un estilo de cultura que “refleja algo de este cambio de época en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, lúdico, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura “alta” y cultura “popular” tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana” (VII).

Más allá de que no coincido con Eagleton en la totalidad de su caracterización del estilo posmoderno, me interesa el acento que pone el autor en su carácter autorreflexivo y derivado, que apunta a la metaficción y a una fuerte intertextualidad, paródica en muchas instancias, aspecto éste desarrollado ampliamente por Linda Hutcheon. Estas características se dieron en las últimas décadas del siglo pasado no sólo en literatura sino en otros aspectos de la cultura: la arquitectura y la pintura, por ejemplo, para mencionar campos en los que he trabajado. Les pido me permitan, a manera de introducción, ejemplificar esta fuerte intertextualidad que otorga el carácter

derivado al estilo posmoderno con una breve referencia a la arquitectura -por la facilidad con que puede ser ilustrada- e introducir al mismo tiempo la hipótesis sobre la que estoy trabajando, que sostiene que, en el campo de la arquitectura, el siglo XXI produjo una vuelta a formas modernas, aunque no siempre con el contenido moral y funcional que muchos teóricos atribuyeron a ésta. Pensemos en Louis Sullivan, maestro de Frank Lloyd Wright, y su postulado de que “la forma es (o debería ser) el resultado de la función”: “Form follows function”. Al respecto podemos agregar que mientras la arquitectura moderna significó un quiebre total con la historia de la arquitectura, el advenimiento del posmodernismo representó la recuperación del pasado, a través del homenaje intertextual a los grandes hitos de la arquitectura de todos los tiempos. La arquitectura del Siglo XXI, en cambio, vuelve a los principios formales y funcionales del modernismo. No quiero detenerme más en este aspecto de la cultura. Si contemplemos el sur de Manhattan, (espacio privilegiado de dos de las novelas que comentaré) podremos ver las diferencias entre uno y otro estilo plasmados en el *World Financial Center* (actual *Brookfield Place*), del argentino César Pelli, un edificio de los 80, y la nueva *Freedom Tower*, o *One World Trade Center*, del prestigioso estudio Skidmore, Owings y Merrill, finalizado en 2014. Mientras el primero rinde homenaje, a través de intertextos, al *Crystal Palace* de Paxton, que albergó la Exposición Mundial de 1851 y que Pelli considera la primera obra de arquitectura moderna, pero también, a través de los coronamientos de las torres tiende

puentes con el pasado egipcio, azteca y renacentista, el *One World Trade Centre*, en cambio, rechaza el “doble código” posmoderno y vuelve a una versión simplificada de los rascacielos estadounidenses de los años 30: el *Crysler* y el *Empire State*, para mencionar los más significativos.

Pasemos ahora a la literatura, específicamente a la ficción femenina. Concentré este estudio en las novelas escritas por mujeres en el Siglo XXI que ganaron el *Pulitzer Prize*. Trabajé en base a la hipótesis de que la ficción femenina del Siglo XXI -lo mismo que la arquitectura, por otra parte- se aleja de los homenajes intertextuales paródicos posmodernos -que requerían un lector iniciado en la historia literaria- y se acerca más bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista (y cuando digo “objetivismo modernista” remito a Ricardo Piglia cuando caracteriza los relatos de Ernest Hemingway, los de Nick Adams, por supuesto- en *In Our Time* y otros volúmenes), o bien de la novela del Siglo XIX, novela de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan, naturalmente, las nuevas tecnologías. El análisis de las novelas confirmaría entonces la hipótesis -ya trabajada en ficción francesa, quebequense, inglesa y canadiense masculina- de que la narrativa del Siglo XXI, más que un lector intelectual, requiere un lector conocedor de

las tecnologías actuales y alerta a los datos y saltos temporales y espaciales aportados en la narración para poder construir la trama, y sobre esas bases, el sentido de la novela.

La primera narradora en obtener el *Pulitzer Prize* en nuestro Siglo fue Marilynne Robinson, en 2005, por su novela *Gilead*². No he estudiado todavía esta novela, ya que partí del presente, pero en uno de mis cursos sobre narrativa femenina en lengua inglesa analizamos una ficción posterior de Robinson: me estoy refiriendo a *Home*, de 2008, que ganó el *Orange Prize*, una meditación sobre la familia, problemáticas de etnia, el perdón y la posibilidad de redención. Sin duda *Home* responde a mi hipótesis. Pero volviendo a la novela ganadora del *Pulitzer*, el comentario de la edición de *Gilead* de St. Martin's Press confirmaría la misma hipótesis. Aquí mi traducción de dicho comentario:

Marilynne Robinson vuelve con la historia íntima de tres generaciones desde la Guerra Civil hasta el Siglo XX: Una historia sobre padres e hijos y las batallas espirituales que todavía se agitan en el corazón de América. En la tradición de Emily Dickinson y Walt Whitman, la prosa hermosa, espiritual, controlada de Marilynne Robinson permite “hasta al lector sin fe sentir la posibilidad de un orden trascendental” (*Slate*). En la voz luminosa e inolvidable del ministro congregacionista John Ames, *Gilead* revela la condición humana y la belleza a veces insoportable de la vida ordinaria.

Pasemos ahora a *March*. La novela de Geraldine Brooks no se aleja tanto de los

² No incluí el premio de 2000, ya que la novela de Jhumpa Lahiri fue escrita en el Siglo XX.

homenajes posmodernos y de la tradición de las precuelas y secuelas. Pensemos en el potencial de *Jane Eyre* en este sentido: Su precuela, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966) o *Mrs. Rochester. A Sequel to Jane Eyre*, publicada por Hilary Bailey en 1997. Ocurre que en las humanidades, un nuevo paradigma puede sin duda incluir rasgos del paradigma anterior. En *March*, Brooks ficcionaliza al Sr. March, el padre de las mujercitas de Louisa May Alcott, figura ausente, en la guerra civil, en la novela original. Precisamente, tanto la primera parte como la segunda parte de la novela comienzan con un epígrafe de *Mujercitas*. La primera parte, la más extensa y narrada en primera persona desde la perspectiva de Mr. March, que cubre temporalmente desde 1861 a 1862, incluye el siguiente epígrafe:

Jo dijo tristemente: “no tenemos un padre, y no lo tendremos por mucho tiempo.” No dijo “quizás nunca”, pero cada una silenciosamente lo agregó, pensando en el padre, lejos, donde estaba la lucha. (1) ³

La segunda parte, muy breve, también está narrada en primera persona, cuatro capítulos desde la perspectiva de la Mrs. March y dos desde el punto de vista de Mr. March. Esta segunda parte comienza también con un epígrafe tomado de *Mujercitas*:

Jo leyó en voz alta, asustada,

Sra. MARCH:

Su esposo está muy enfermo. Venga inmediatamente.

S. Hale,

Blank Hospital, Washington (207)

La novela termina con la recuperación de Mr. March y su regreso al hogar. El libro contiene un epílogo de la autora en el que declara que *March* es una obra de ficción inspirada en una de las familias americanas del siglo XIX, los Alcotts de Concord, Massachusetts. Para su estructura, expresa haber tomado prestada la icónica *Mujercitas* de Louisa May Alcott, una de las primeras novelas en tratar la Guerra Civil. Pero es con el padre de Alcott, el filósofo, educador y abolicionista trascendentalista, A. Bronson Alcott con quien Brooks expresa tener la mayor deuda (275). La novela, en la tradición de la ficción histórica, ilustra acerca de la guerra civil, de la esclavitud, de los movimientos intelectuales e instituciones sociales del siglo XIX.

Paso ahora a las tres novelas que creo se alejan más claramente del estilo posmoderno: *Olive Kitteridge* (2008) de Elizabeth Strout, *A Visit from the Goon Squad* (2010) de Jennifer Egan y *The Goldfinch* (2013) de Donna Tartt. El análisis de estas obras confirmaría la hipótesis, ya adelantada, de que la narrativa del Siglo XXI se aleja de los homenajes inter/metatextuales paródicos posmodernos que requerían un lector iniciado en la literatura y se acerca más a las estrategias narrativas del modernismo objetivista o de la novela del Siglo XIX, novela por entregas, de intrigas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan las nuevas tecnologías. Como ya lo manifesté, más que un lector intelectual, las

³ Todas las traducciones del inglés son propias.

novelas requieren un lector conocedor de las tecnologías actuales y muy alerta a los datos aportados en la narración para poder construir la trama y sobre esas bases el sentido de la novela.

Olive Kitteridge consta de 13 partes, en realidad en los “Contenidos” no están indicadas ni como partes, ni como capítulos, sino con los títulos y las páginas correspondientes. En su estructura, como en su estilo, *Olive Kitteridge* es lo más parecido que he leído a *In Our Time*, con la diferencia que en la obra de Hemingway las historias están numeradas y anunciadas como capítulos, y en lo que respecta a la estructura y contenidos, ambos aspectos son más complejos en Hemingway, ya que en *In Our Time* los capítulos están enmarcados por un relato inicial y otro final, y cada uno de ellos es introducido por una historia en cursiva. Estos obstáculos no se presentan en *Olive Kitteridge*, que reúne 13 historias que tienen como escenario al pueblo imaginario de Crosby en el Maine. El espacio, junto al personaje anunciado en el título de la novela, es lo que da unidad a la obra, que describe con significativos detalles la vida de los habitantes de Crosby. Sólo una de las historias ocurre en Nueva York, cuando Olive va a visitar a su hijo y viaja por primera vez sola en avión. Sin embargo, en algunas de las historias Olive es apenas un personaje secundario, por ejemplo, en la primera,

centrada en Henry, el esposo farmacéutico de Olive y en su empleada Denise. El tiempo pasa, el hijo de la pareja –al que nunca se le da voz– se casa y se va al Oeste, luego se divorcia, y con una nueva pareja y una buena situación económica, se establece en Nueva York. Henry sufre un accidente cerebro vascular, pierde autonomía y conciencia, y debe ser internado en una institución. Olive, muchas veces muy dura con él en el pasado, lo visita y alimenta personalmente todos los días. Hacia el final del libro, Olive conoce a un viudo, por el que siente inclusive atracción sexual, una dimensión que había negado a su marido durante muchos años. El libro termina desde la perspectiva de Olive. Cito el final:

Y entonces, si ese hombre ahora a su lado no era el hombre que ella hubiera elegido antes, ¿qué importaba? Seguramente él tampoco la hubiera elegido a ella. Pero allí estaban, y Olive imaginó dos rebanadas de queso suizo firmemente unidas: tales agujeros traían a esta unión – las partes que la vida te sacó.

Sus ojos estaban cerrados, y a través de todo su ser cansado corrieron olas de gratitud –y amargura. Imaginó la habitación llena de sol, la pared soleada, el arrayán afuera. La sacudió, el mundo. No quería dejarlo todavía. (270)⁴

Consideremos ahora el libro de Jennifer Egan. También *A Visit from the Goon Squad*, traducido como *El tiempo es un canalla*, es una colección de trece relatos. Los capítulos

⁴ Olive Kitteridge originó una miniserie en 2014, protagonizada por Frances McDormand como Olive, y Richard Jenkins como su marido Henry. En la 67ª Ceremonia de los Premios Emmy, la miniserie ganó ocho premios.

fueron publicados de manera independiente en diversas revistas, en *Harper's* y en el *Newyorker*, principalmente, y cuando se le pregunta a Egan acerca de la estructura de su libro responde que no es ni una colección de cuentos ni una novela. En una entrevista con Salon.com, Egan dijo que prefiere considerar a este libro como algo diferente. A propósito del título, "goon squad" significa "escudrón de matones". En la novela el matón violento es el tiempo: *El tiempo es un canalla*. En una de las historias Bosco, uno de los personajes, verbaliza el concepto refiriéndose a la manera en que el tiempo y el destino atacan cruelmente a la mayoría de los personajes del libro llevándose para siempre su juventud, su inocencia y su éxito (109). Muchos de estos personajes trabajan en la industria de la música rock. El Rock y su obsesión por la juventud es sin duda el mundo apropiado para desarrollar el tema central del libro expresado en su título.

La obra, según declaró la autora, fue inspirada en *En busca del tiempo perdido*, de Proust y en la serie *Los Sopranos de HBO*. Y como también insiste: "Para ser vanguardista, a veces hay que mirar hacia el pasado. Los grandes maestros de la literatura se atrevieron a hacer cosas que hemos olvidado y por eso ciertos riesgos narrativos hoy resultan revolucionarios, aunque no sean nuevos en absoluto" (Entrevista de Celis). En la misma entrevista, en su barrio de Brooklyn agrega:

Este libro nació, de forma abstracta, de un reto personal: me releí *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y me hizo plantearme cómo sería escribir sobre el

paso del tiempo hoy, pero de una forma más moderna, no tan detallista. Por otro lado, hace años que tenía curiosidad por escribir sobre la industria musical, un lugar muy interesante para hablar del paso del tiempo porque ha tenido problemas dramáticos para adaptarse al universo digital. (Entrevista de Celis)

Al igual que las anteriores novelas que comenté, *El tiempo es un canalla* es una novela sobre relaciones familiares, de amistad y de trabajo, pero Egan introduce impactantes cambios en el género: además de su experimentación con el tiempo, quizás lo que más ha llamado la atención de los críticos es que el penúltimo capítulo está presentado en forma de power point. En el mismo "una niña de 12 años habla de la importancia de las pausas musicales en los temas de música rock" (Celis), a propósito de lo cual comenta Egan:

Me parecen interesantísimas. Crees que una canción ha terminado y de repente sigue y tienes esa sensación de alivio, pero poco después la canción termina. Me parece una metáfora muy interesante sobre el paso del tiempo porque hay muchos momentos de pausa en nuestra vida, pero después, la vida continúa. Explicarlo en Powerpoint, una herramienta que yo jamás había utilizado antes, me permitió explorar esa idea de forma mucho más gráfica". (Entrevista de Celis).

Además el recurso le sirve a la autora para proyectar la historia más allá del 2020. Como dice Egan:

La novela para mí es algo abierto y muy experimental en su esencia. Basta con fijarse en los grandes genios de la literatura:

el *Quijote* de Cervantes, flexible y totalmente abierto, o los libros de Laurence Stern. Los escritores tenemos libertad para explorar todos los territorios y si a eso le añades lo que traen las nuevas tecnologías las puertas son infinitas. (Celis, 2011)

Si *El tiempo es un canalla* es una enfática expresión del nuevo milenio en técnicas y temáticas, *El Jilguero*, ambientado en gran parte en la Nueva York post Torres Gemelas, se inscribe en lo que ha dado en llamarse neovictorianismo. En el comienzo de la novela encontramos a Theo Decker, quien lleva más de una semana encerrado en un hotel de Ámsterdam, sin una clara idea de lo que le está ocurriendo. Todo había comenzado alrededor de diez años antes, cuando tenía trece años, vivía en Nueva York y en una explosión en el *Metropolitan Museum* muere su madre. Es el momento más significativo de la vida de Theo. Pierde a su madre adorada, muerte de la que se siente culpable ya que habían pasado por el museo camino a la escuela de Theo, a la que la madre había sido citada por el mal comportamiento del protagonista. En el museo, antes de la explosión, Theo conoce a una jovencita que lo marcará intensamente y con la que mantendrá una estrecha relación durante gran parte de su vida, y en el caos que sigue al atentado roba el *El Jilguero* de Carel Fabritus que siempre guardará consigo –o al menos eso creará. La novela es en extremo dickensiana: es larga, hay robos, huérfanos abandonados deambulando en la ciudad laberíntica, la trama se ramifica en increíbles episodios, muchos detectivescos, a la manera del *noir*

estadounidense, y hay momentos en los que Theo presiente que su destino es la cárcel o la muerte en manos de traficantes de toda índole. Las peripecias llevan al protagonista de Nueva York a Las Vegas, donde tiene una estrecha relación con Boris, un adolescente solo, lo mismo que Theo, y aunque el final puede considerarse un final feliz a la manera de las novelas del siglo XIX -*El Jilguero* es restituído, junto con otras obras de arte que habían sido robadas y por las que los museos ofrecían recompensas- a diferencia de los héroes de Dickens, el protagonista de Tartt nunca logra imprimirle un rumbo a su vida y en las últimas páginas de la novela lo vemos deambular por Nueva York, como deambuló en Las Vegas cuando era apenas un muchacho: al finalizar la lectura el lector experimenta que, si bien el peligro está ausente, Theo simplemente se mueve en Nueva York, acepta opciones, sin ningún tipo de compromiso vital. Dije que la novela era dickensiana, y por si tuviéramos dudas, la adolescente que Theo conoce en el *Met* se llama Pippa, nombre que nos conduce a Pip, el protagonista de *Great Expectations*.

Pues bien, quisiera ahora, a manera de conclusión, volver a mis hipótesis acerca de la novela del nuevo milenio. Con respecto a *March*, como manifesté, la novela de Brooks no se aleja tanto de los homenajes posmodernos y de la tradición de las precuelas y secuelas. Paso entonces a las otras tres novelas que comenté. Manifesté que en base a la lectura de las novelas femeninas que obtuvieron el *Pulitzer Prize*, la ficción femenina del Siglo XXI se aleja de los

homenajes intertextuales paródicos posmodernos que requerían un lector iniciado en la historia literaria y se acerca, o bien a las estrategias narrativas del objetivismo modernista al estilo cuentos de Hemingway - aunque en algunas instancias con saltos más marcados en tiempo y espacio- o bien a las de la novela victoriana, novela de peripecias, cuyas acciones tienen lugar en lugares saturados de encrucijadas, con tramas detectivescas en muchos casos, *bildungsromans* que en el Siglo XXI incorporan las nuevas tecnologías.

Creo que *Olive Kitteridge* responde a la primera hipótesis. También *El tiempo es un canalla*, aunque esta novela, a diferencia de la de Strout, requiere un lector activo y muy atento a los saltos temporales y espaciales, principalmente, y con dominio de las nuevas tecnologías del campo de la comunicación. Con respecto a *El Jilguero*, la novela de Tartt se inscribe en la tradición del Siglo XIX, según intenté mostrar. Hay inclusive un expreso homenaje a Charles Dickens. Pero ¿cómo?, estarán pensando ustedes, si mi hipótesis expresaba que en el nuevo milenio la novela se alejaba de los homenajes intertextuales posmodernos, fuertemente intelectuales a veces, que requerían un lector competente en el campo de la historia literaria. Es que, en efecto, los homenajes posmodernos eran paródicos y -tanto conforme a formalistas, como Gérard Genette o pragmáticos, como Linda Hutcheon- la construcción del sentido del texto paródico que rinde homenaje requiere conocer el texto parodiado. El homenaje de Tartt no es paródico. No

tenemos que conocer *Great Expectations* u *Oliver Twist* para gozar plenamente de su novela. Tartt simplemente se deleita creando su mundo novelesco a la manera victoriana. Como dice Rodrigo Fresán en su reseña: "(Tartt da) forma a la más victoriosa de las novelas victorianas fundiéndose (recordar aquel codiciado halcón maltés, recordar la frágil y traicionera materia con que están contruidos los afectos) con resplandores noir de Hammett & Chandler".

Referencias

- Bailey, H. (1997). *Mrs. Rochester: A Sequel to Jane Eyre*. London: Simon & Schuster Ltd. Pocket Books.
- Brooks, G. (2006). *March*. London: Harper Perennial.
- Celis, B. (2011). "Mi novela es como un disco de los años setenta". *Entrevista a Jennifer Egan*. *El País*. Disponible en elpais.com/diario/2011/12/31/babelia/1325293938_850215.html
- Eagleton, T. (1996). *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Egan, J. (2010). *A Visit from the Goon Squad*. New York: Knof.
- Fresán R. (2014). "Grandes desesperanzas". *Página 12. Radar Libros*. Disponible en www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5341-2014-06-08.html.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Hemingway, E. (1958). *In Our Time* (1925). New York : Charles Scribner's Sons.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Artículo recibido: 12 de marzo de 2019

Artículo aceptado: 28 de junio de 2019